

Maciej Urbanowski

Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans)

1.

Kazimierz Wyka w *Modernizmie polskim*, a potem Ryszard Nycz w *Języku modernizmu* zauważyli, że około roku 1910 w literaturze polskiej szczególne zainteresowanie zaczyna budzić śmiech¹. Między innymi pod wpływem lektur Nietzschego i Bergsona zaczyna być postrzegany jako pewien istotny gest duchowy, w którym wyraża się całościowa postawa wobec świata, mająca swe ważne konsekwencje etyczne i estetyczne. Ów gest śmiechu jest ceniony i pożądaný z punktu widzenia interesu literatury oraz kultury polskiej i jako taki przeciwstawiany powadze literatury Młodej Polski. Jak twierdził, ale i narzekał, Stanisław Brzozowski w słynnym rozdziale *Legendy Młodej Polski*, zatytułowanym *Humor i prawo*, „Młoda Polska nie kochała śmiechu”². Na potwierdzenie tej tezy mógłby Brzozowski przytoczyć słowa Antoniego Lange z eseju o Baudelaire z roku 1897, gdzie o autorze *Kwiatów zła* czytamy, że:

[...] jest to Heine pokolenia, które zatraciło umiejętność śmiechu. Baudelaire się nie śmieje; ma on uśmiech błady, zimny, niedobry; *il pince sans rire*. Jest on jak bohater Szekspira, co to się nigdy nie śmiał, a jeżeli się śmiał, to tak dziwnie, jakby się śmiał z siebie, że się uśmiechał³.

¹ K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968; R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku XX wieku (do pierwszej wojny światowej)* [w:] *idem, Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002. Zob. także J.A. Malik, *Bal w cukierni. „Zielony Balonik” – fenomen młodopolskiej kultury śmiechu* [w:] *Wśród tulaczy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. S. Fita i J.A. Malik, Lublin 2001.

² Zob. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Kraków 2001, oprac. T. Podoska, s. 282–327.

³ A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897, s. 28. Lange czyni tu aluzję do *Juliusza Cezara* Szekspira, a konkretnie do charakterystyki śmiechu Kasjusza: „Rzadko się śmieje,

W okolicach wspomnianego roku 1910 brak umiejętności śmiechu zaczyna być jednak postrzegany jako zasadnicza słabość literatury Młodej Polski. Tak twierdził wspomniany Brzozowski, któremu śmiech jawił się jako oznaka życia, młodości, siły, męstwa, duchowej prężności i przejaw wiary jednostki w absolutną wartość swego istnienia. W śmiechu – entuzjazmował się autor *Legendy Młodej Polski* – wyraża się „głęboko religijny szacunek dla życia ludzkiego”⁴. Śmiejąc się i akceptując siebie jako przedmiot możliwego śmiechu, jednostka wyraża też zgodę na własną „niegotowość”, „względność” i „szpetotę”. Wreszcie, przeciwstawiany powadze „popów” i „kapłanów”, pozwala przezwycięzać „konwencjonalność form”, a tym samym „bez kłamstwa, zacieśnienia i obłudy brać świadomy udział w stwarzaniu nowoczesnego życia”. Nowoczesnego, gdyż śmiech jest przejawem „głęboko nowoczesnej religii narodowej”⁵, o czym świadczy humor literatury angielskiej. Śmiech jest jednym z duchowych fundamentów nowoczesnej kultury, jest tej nowoczesności warunkiem. Nowoczesna, prężna cywilizacyjnie, zdobywca polska kultura – brzmiałby postulat Brzozowskiego – powinna przestać bać się śmiechu.

Taka apologia śmiechu nie była wyjątkiem przed I wojną światową. Podobne próby uzasadnienia kulturotwórczej roli śmiechu znajdziemy w eseiście Grzymały-Siedleckiego, Leszczyńskiego, Nowaczyńskiego oraz Irzykowskiego. Stąd też śmiech w literaturze tego okresu, śmiech, który występował w dwu zasadniczych odmianach: „witalistyczno-ludycznej” (przykładem twórczość z kręgu kabaretów „Zielony Balonik” i „Momus” albo parodie Nowaczyńskiego) oraz groteskowej (przykładem opowiadania Romana Jaworskiego czy 622 *upadki Bunga* młodego Witkacego).

2.

Przypomniane tu w znacznej mierze za Nyczem rozpoznania prowokują do postawienia pytania, czy ów postulowany i praktykowany tuż przed rokiem 1914 gest śmiechu miał swe kontynuacje w kulturze dwudziestolecia międzywojennego? Czy – mówiąc krótko – dwudziestolecie kochało śmiech?

Odpowiedź w pierwszej chwili wydaje się oczywista – tak, kochało, i to bardzo, a odzyskanie niepodległości w roku 1918, wyzwalające słynną „radość z odzyskanego śmietnika”, dodatkowo tylko uzasadniało postulowaną już wcześniej obecność śmiechu w kulturze polskiej. Dowodów na to byłoby sporo – niezwykła i nieprzerwana kariera komedii i farsy teatralnej w II Rzeczypospolitej, popularność takich gatunków, jak humoreska, felieton

a gdy się rozśmieję, / To tak jak gdyby sam z siebie chciał sztydzić, / Jakby się z siebie samego naśmiewał, / Że go coś w świecie zdołało rozśmieszyć” (przekład J. Paszkowskiego, akt I, sc. 2).

⁴ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, s. 285.

⁵ *Ibidem*, s. 284.

czy fraszka, oraz instytucji takich, jak kabaret i teatrzyk rewiowy, a także bujny rozwój pism humorystycznych, obecność satyrycznych kącików w pismach literackich, niemalejące zainteresowanie zjawiskiem śmiechu wśród eseistów (m.in. Irzykowskiego, Boya, Wallisa, Stempowskiego, Szumana, Kleinera i Bystronia) oraz zainteresowanie m.in. Peipera i Kurka nowym wówczas zjawiskiem „śmiechu kinowego”. Znamienne też, że o ile na początku lat dwudziestych Tadeusz Boy-Żeleński narzekał na nieobecność śmiechu w kulturze polskiej, przeciwstawiając jej kulturę francuską, to już w roku 1933 Leon Chwistek twierdził, iż:

W Europie są właściwie tylko dwa narody, które naprawdę umieją się śmiać, to jest Francuzi i my. Śmiech szczery, wybuchowy i pełen wewnętrznego żaru jest bodaj naszym wyłącznym przywilejem⁶.

Sprawa się jednak nieco komplikuje, gdy przyjrzeć się bliżej temu, jak postrzegano śmiech w samej literaturze dwudziestolecia i jaką postawę wobec świata ów śmiech wyrażał.

Nycz podpowiada, że w dwudziestoleciu znajdziemy kontynuację obu zasadniczych odmian „śmiechu”, nazwijmy to, młodopolskiego. Pierwszej, witalistyczno-ludycznej, szukać należałoby przede wszystkim we wczesnej twórczości Skamandrytów, ale też chyba i u futurystów, czy takich prozaików, jak Małaczewski, Makuszyński czy Goetel. Najlepszym przykładem tej odmiany śmiechu mogłyby być dwa tomy wierszy Kazimierza Wierzyńskiego: *Wiosna i wino* (1919) oraz *Wróble na dachu* (1921)⁷. „Śmiech” nie tylko jest kluczowym słowem obu tych książek, lecz także należy do najważniejszych cech występującego w nich bohatera lirycznego. Śmianie się to dlań elementarny sposób istnienia i autoprezentacji. W lapidarnej autodefinicji: „Ja: uśmiech, traf i niespodzianka” (*Gdzie nie posieją mnie*)⁸ śmiech staje się jednym z zasadniczych wyznaczników, a nawet warunków tożsamości. „Ja jestem, bo ja się śmieję”, zdaje się mówić bohater tej poezji.

„Ja”, które jest tutaj podmiotem śmiechu, rzadziej jego przedmiotem, manifestuje za pomocą śmiechu swój zachwyt nad światem i – przede wszystkim – nad samym sobą, nad własną młodością, urodą, wreszcie energią, co podkreślają odpowiednie epitety: śmiech w wierszach Wierzyńskiego „hula” (*Tyle jest we mnie bajecznej pogody*), „huczy” (*Śpiew dionizyjski*), jest głośny (*Kapelusz biorę pod rękę; Nie umiem tego powiedzieć*), wreszcie „trzęsie się od niego glob” (*Filozofia*)⁹. To śmiech radości, ale i triumfu. Taki śmiech jest

⁶ L. Chwistek, *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, Warszawa 1933, s. 188–189.

⁷ Na temat śmiechu w tych tomach zob. M. Sprusiński, *Anioł śmiechu, lutnista ciemnego czasu* (Kazimierz Wierzyński) [w:] *idem, Imiona naszego czasu. Szkice o poezjach współczesnych i dawnych*, Kraków 1974; K. Dybciak, *Zabawa jako źródło poezji* [w:] *idem, Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.

⁸ Cyt. za: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, zebrał i posłowiem opatrzył W. Smaszcz, Białystok 1994, t. 1, s. 21.

⁹ *Ibidem*, s. 44, 48, 55.

nie tylko wyrazem wiary we własne siły, ale i swoistym narzędziem podboju świata, który jawi się z tej perspektywy jako teren ekspansji: „Na śmiechu jeżdżę przez świat, jak na koniu” (*Szumi w mej głowie*)¹⁰ albo „na słońcu jadę / Kawaleryjską szarżą mego śmiechu” (*Gwiżdżę na wszystko*)¹¹.

Ów podbój ma coś z gigantycznej zabawy. Ekspansji przestrzennej towarzyszy tu regresja do tego, co pierwotne, archaiczne i, przede wszystkim – dziecinne. Jak zauważał w 1933 roku Boy – każdy śmiech związany jest ze stanem euforii, jaką dziecko znajduje w poznawaniu świata, a „mniej lub więcej sztuczny i chwilowy powrót do tego stanu jest zasadą śmiechu dorosłych”¹². Doskonałym potwierdzeniem tej tezy byłyby wiersze Wierzyńskiego, bo wpisanemu w nie gestowi śmiechu towarzyszy rozpoznanie, że – mówiąc po Gombrowiczowsku – jesteśmy podszyci dzieckiem. Ale owa paradoksalna kameleonowość „ja” oraz związana z tym „niedorzeczność” ludzkiego losu, nie tyle są unieszkodliwiane przez śmiech, ile dopiero na ten śmiech pozwalają, wyzwalaając człowieka z ograniczeń, jakie narzucają nań natura i kultura. Ta ostatnia jest tu zresztą źródłem nie tyle cierpień, ile śmiechu:

Literatura kona w dzikich krzykach
A tłum się śmieje, śmieje do rozpuku!
(*Manifest szalony*)¹³

Ten śmiech tłumy nie budzi jednak sprzeciwu, przeciwnie. Bohater wierszy Wierzyńskiego tworzy wraz z nim swoistą wspólnotę śmiechu¹⁴, rzadko śmiejąc się w samotności. Rozumiemy też lepiej, dlaczego nazywa swój śmiech mianem „pogańskiego”. Akcentuje on w ten sposób jego anarchiczny, kontrkulturowy charakter, ale też podkreśla, iż śmiech ten afirmuje to, co w człowieku nieokiełznane, biologiczne, doczesne, uświęcając „ziemię, panteizm, człowieka i życie” (*Wiosna i wino*)¹⁵.

Inaczej jest w przypadku drugiej, „groteskowej” odmiany śmiechu, której w literaturze dwudziestolecia szukalibyśmy u Leśmiana, Witkacego, Gombrowicza i Gałczyńskiego. Rodzi się on wraz z rozpoznaniem nieuniknionej „szpetoty” człowieka i świata. Ten śmiech łączy się ze śmiercią i cierpieniem, towarzyszy mu doświadczenie smutku, obcości, samotności, wykluczenia ze wspólnoty. Choć i jemu towarzyszyć będzie odkrycie własnej cielesności, to będzie to cielesność naznaczona stygmatami kalectwa, starości, choroby, brzydoty. Gest śmiechu jest tu też konsekwencją innego niż u Wierzyńskiego

¹⁰ *Ibidem*, s. 44.

¹¹ *Ibidem*, s. 45.

¹² Zob. T. Żeleński, *Śmiech* [w:] *idem, Śmiech, uśmiech, zgroza*, Warszawa 1933, s. 16.

¹³ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, s. 54.

¹⁴ „Jest to wspólnota połączona szczególną więzią społeczną, nieraz – jak się przekonamy – o charakterze trwałym, a nawet sformalizowanym. Jest to zarazem wspólnota kulturowa, podobna do tej, jaką wytwarza język” (K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne śmiechu*, Warszawa 1976, s. 15).

¹⁵ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, s. 9.

rozpoznania natury rzeczywistości, którą przemierza człowiek. W niczym nie przypomina ona placu zabaw, a raczej groźny, nieprzyjazny człowiekowi labirynt, w którym śmiech może zostać wykorzystany przeciw człowiekowi. Tak jest przecież u Leśmiana, gdzie częściej od ludzi śmieje się to, co „nie-ludzkie” (Mrok, Czar czy biały szkielet Jadwiżyn) i gdzie śmiech stanąć może na usługach Śmierci, która sama mu się z kolei wymyka. Pan Błyszczyński pyta więc: „Czy śmierć w nic nas rozśmiej”, Srebroń ostrzega śmierć: „Mrok nas słyszy! / Nie śmiej się w niebo i nie błaznuj!”, a w wierszu *Goryl* śmierć pozostaje „niezmałpowana, nieprzedrzeźniona”¹⁶.

Oczywiście, jest u Leśmiana inne, „ludzkie” oblicze śmiechu. Człowiek, ten „smutku wesołek”, może w nim mieć narzędzie służące do opanowania grozy świata. Tak interpretowali ten śmiech m.in. Trznadel, Balcerzan czy Nycz¹⁷, widząc w nim gest człowieczego opanowania klęski, lekceważenia absurdalności własnego działania, wreszcie wyraz moralnej niezależności i heroicznego zwycięstwa nad tym, co zwycięża człowieka. Najczęściej przywoływanym przykładem takiego rozumienia śmiechu byłaby *Ballada dziadowska*, w której pieszczony przez rusańczaną dziewczynę tytułowy dziadyga tonie w strumieniu ze śmiechem na ustach. Spełnienie w śmiechu i śmierć przychodzą tu razem. Śmiech nie chroni dziadygi przed śmiercią, a może nawet nie pozwala mu dostrzec jej niebezpieczeństwa, co więc staje się tej śmierci w pewnym sensie przyczyną. W owym śmiechu ginącego dziadygi wyrażałaby się jego niegotowość na śmierć? Byłby to więc „gorzki śmiech” w znaczeniu Schopenhauerowskim, jakim reagujemy,

[...] gdy odkrywa się przed nami straszliwa prawda, w której okazuje się, że żywione przez nas mocno oczekiwania były złudne, [śmiech będący] żywym wyrazem dokonanego teraz odkrycia rozbieżności między myślami, z jakimi ufnie odnosiliśmy się do ludzi i do losu, a rzeczywistością, jaka się teraz ujawniła¹⁸?

Trudno zdecydowanie odpowiedzieć na te dwa pytania. Ważniejsza wszak wydaje mi się tutaj sama ambiwalencja śmiechu, jaką odkrywa przed nami Leśmian, która notabene będzie tłumaczyć jego coraz bardziej nieufny stosunek do śmiechu. Ta ambiwalencja będzie też charakterystyczna dla owej „groteskowej” odmiany śmiechu w dwudziestolecie.

¹⁶ Cyt. za: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1991, s. 172, 194, 240.

¹⁷ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964, s. 244–257; E. Balcerzan, *Pełno rozwiśleń i udnistrzeń* [w:] *idem, Oprócz głosu*, Warszawa 1971; R. Nycz, *Gest śmiechu*.

¹⁸ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i wyobrażenie*, t. II, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 138.

3.

Jest to o tyle istotne, że właśnie ta odmiana „zwycięza” w latach 1918–1939. Odmiana śmiechu reprezentowana przez „pogański”, radosny, witalistyczny śmiech Wierzyńskiego dość szybko przecież wygasa i w zasadzie nie pojawia się do końca dwudziestolecia (dopowiedzmy, że chyba nawet do końca dwudziestego wieku). Znamienne, że „śmiech” albo w ogóle nie pojawia się w późniejszych zbiorach samego Wierzyńskiego, albo – jak u Leśmiana – przynależy do świata poza-, a właściwie nie-ludzkiego. Tak będzie w poemacie *New York* (z tomu *Gorzki urodzaj*, 1933), gdzie dolar „[...] ma oczy mistyka / W których piekło się śmieje”. Jeżeli w tym świecie śmieje się człowiek, to reprezentować go będzie Chaplin, śmiejący się „smutno i wesoło” jednocześnie (*Film* z tomu *Pieśni fanatyczne*, 1929).

Podobną tendencję dostrzeżemy u Tuwima – ekstatyczny, dionizyjski śmiech, dominujący w tomach *Czyhanie na Boga* (1918) oraz *Sokrates tańczący* (1920), ewoluować będzie w stronę apokaliptycznego, bestialskiego – dosłownie – śmiechu z *Balu w Operze* (1936), towarzyszącego katastrofie ludzkości.

Nie inaczej było wreszcie w przypadku futurystów. W manifestie *Prymitywiści do narodów świata* z roku 1920 Aleksander Wat wraz z Anatolem Sternem głosili polskiej kulturze dobrą nowinę śmiechu, wierząc, że śmiech przyda jej autentyczności i zdrowia. W opowiadaniu *Prima Aprilis* z tomu *Bezrobotny Lucyfer* z roku 1927 Wat wyrażał się już jednak o śmiechu z mniejszym entuzjazmem.

W tym dziwnym, niechętnie interpretowanym utworze¹⁹, Wat ilustrował tezę o związku śmiechu z anarchią i duchami rewolty, a także o jego wyższości nad porządkiem i systemem, których wyznawcą jest główny bohater utworu, niejaki Moreau, pedantyczny paryski bibliotekarz, zwolennik racjonalnej wizji świata. Moreau w ciągu jednej nocy dostrzega, że świat jest „śmiechotryskiem” i zaczyna go przeżywać w „żywiole śmiechu”²⁰. Ogłasza się najpierw seryjnym mordercą kobiet, potem prorokiem biblijnym, by nad ranem wrócić do szarej, monotonnej egzystencji ku rozczerowaniu wiernie towarzyszącego mu, rozentuzjasmowanego tłumu.

„Kultura w nowelach Wata [jest] naskórkiem, cieniutką warstewką, niesamowicie łatwo pryskającą pod naciskiem zewnętrznej siły” – twierdził Bolecki²¹, a przygoda Moreau doskonale potwierdza jego tezę. Dla nas ważne jest, że ową zewnętrzną i destrukcyjną wobec kultury siłę reprezentuje śmiech i to, że przyjęcie przez Moreau tezy, iż świat jest „śmiechotryskiem”, wyzwala albo ujawnia to, co w bohaterze ciemne, skłonne do zbrodniczych i „wodzowskich”

¹⁹ Zob. np. T. Venclova, *Aleksander Wat obrazoburca*, przeł. J. Gośliński, Kraków 2000, s. 156–157.

²⁰ A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, Warszawa 1960, s. 75–76.

²¹ W. Bolecki, *Regresywny futurysta* [w:] *idem, Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 196.

fantazji. Co więcej – inscenizacje Moreau budzą entuzjazm głodnego wrażeń, niepotrafiącego rozróżnić powagi i niepowagi tłumu. Eksplozja groźnego irracjonalizmu, którą inicjuje śmiech, zdaje się wychodzić naprzeciw apetytowi tłumu, który nie przypadkiem spotyka po raz pierwszy Moreau w podrzędnym teatrzyku.

Podobnie dwuznacznie rysuje się znaczenie i wartość śmiechu w latach trzydziestych, na przykład w twórczości Gombrowicza. Gdy w opowiadaniu *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* z debiutanckiego zbioru *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933) okaleczony pociskiem armatnim ułan

[...] z początku traci się, nie pojmuje, co się stało, a w chwilę potem też wybuch, ale śmiechem, też pęka, ale ze śmiechu! – trzymając się za brzuch, tryskający krwią, jak fontanna, piszczy i piszczy humorystycznym, wrzaskliwym, histerycznym, krotochwilnym dyszkantem – długie minuty!²²

– zdarzenie to obróci wniwecz marzenia tytułowego bohatera utworu o możliwości szczęśliwej egzystencji wśród rodaków. Po powrocie z wojny Stefan Czarniecki stanie się nihilistą i szydercą.

W cytowanym fragmencie makabryczny śmiech ludzkiego kadłuba demaskuje wojnę, to pewne, ale też wojna demaskuje tu śmiech i tę jego witalistyczną mitologię, którą wyrażał chociażby Brzozowski, mówiąc o sile, heroizmie, duchowej prężności wyrażanej gestem śmiechu i pisząc z aprobatą, że „śmiano się na niejednym z niezdobitych bastionów”²³. U Gombrowicza śmiech stoi nie tylko po stronie – okropnej – śmierci, ale w pewnej chwili nawet jakby się z nią utożsamiał. Człowiek nie jest tu podmiotem śmiechu, ale jego przedmiotem, a nawet – ofiarą. Trochę przypomina to *Balladę diadowską*, ale przeniesioną w scenerię nowoczesnej, zdehumanizowanej wojny. Trudno tu jednak mówić o Baudelaire’owskiej zasadzie wyrażania cierpienia przez śmiech, byłby to raczej – jak zauważał Jarzębski – „groteskowy dowód na arbitralność ludzkiej ekspresji znakowej” i potwierdzenie „odklejania się” konwencjonalnych znaków od ich potocznej semantyki²⁴.

Podobnie jest w *Ferdydurke*. Śmiech, którym co chwila reagują postaci tej powieści, trudno uznać za wyzwalający, radosny! Towarzyszą mu emocje dalekie od przyjemnych – lęk, „rozdrobnienie”, „rozproszkowanie”, „unicestwienie”. Charakterystyczna jest już sama „nieczystość” owego śmiechu, zdumiewająca wielość jego odmian. Narrator powieści doświadcza śmiechu „bezsilnego, zwierzęcego, mechanicznego, nożnego” oraz „wsobnego prześmiechu rozwydrzonych części [...] ciała i analogicznych części [...] ducha”. Sługa „parska śmiechem uszczypniętej sługi”, Młodziakowa „śmieje się w Epoce”, a jej mąż wybucha śmiechem „wykrztuśnym, gardłowym, kaba-

²² W. Gombrowicz, *Bakakaj*, Kraków 1986, s. 32.

²³ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, s. 290.

²⁴ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 145.

retowym, podwórkowym, podziemnym”, „drobno-inżynierskim”, „makabrycznym i mimicznym”, a nawet – „odtylnym”²⁵!

Taki śmiech najczęściej sygnalizuje nieautentyczność jednostki, jej uwięzienie w pełnionej przez nią roli²⁶. Jeśli, według klasycznej formuły Bergsona, śmiech demaskuje i niszczy skostnienia, to Gombrowicz odkrywa coś odwrotnego, a mianowicie to, że śmiech może nie tylko bronić skostniałości, ale i sam może być jakoś skostniały! Owszem, bywa, iż ową skostniałość demaskuje, jak wtedy, gdy trzykrotny śmiech Młodziaka wywodzi go na „podwórko rodzaju ludzkiego”, kompromitując jego, tj. Młodziaka, racjonalizm i nowoczesność. „Rozchichotany i kabaretowy” inżynier zrzuca wówczas „wędzidło” kultury i oddaje się „diabolicznym ekscesom” z Młodziakową, ku przerażeniu i obrzydzeniu głównego bohatera²⁷.

Wreszcie, najważniejsza tu może *Iwona, księżniczka Burgunda* z 1934 roku. Nie ma chyba tak wewnętrznie roześmianego dramatu w literaturze polskiej, a na pewno w literaturze dwudziestolecia! *Iwona* – zauważyła Krajewska – pełna jest śmiechu i chichotu. Odnotowują te pozawerbalne zachowania didaskalia, potwierdzają ich siłę i znaczenie rymy wewnętrzne w wypowiedziach postaci (np. „Ha, ha, ha! Randkę ma!”)²⁸, w końcu całe partie dialogu wypełnione są odgłosami wesołości, które ulegają stopniowaniu, przybierając coraz większą siłę. „Śmiech [w *Iwonie*] jest zaraźliwy, ma zdolność przerzucania się niczym wirus zakaźnej choroby”²⁹, tworzy swoistą wspólnotę śmiechu (dworu), identyfikującą się poprzez gest śmiechu, śmiechem zakreślającą granicę tego, co swoje i co obce, za pomocą śmiechu interpretującą świat. Jednocześnie ten wszechobecny śmiech zakrywa to, co wstydlive, prywatne, niedozwolone, i jest maską wstydu, za którą skrywa się to, co autentyczne, a więc poważne i tym samym skrywane przed wzrokiem innych. „Tu nie ma żartów”, mówi Królowa o swoich grafomańskich wierszach³⁰.

We wspólnocie takiej, jak opisywana przez Gombrowicza, śmiech wyznacza więc normę pożądanych zachowań społecznych. Można nawet powiedzieć o panującym tu swoistym terrorze śmiechu. Świat traktowany jest tu jako źródło śmiechu, domena dowcipu, żartu, *witza*, kawału, „mopsowania”. Panuje tu wieczne nie-serio, a powaga budzi niepokój. „Sytuacja staje się zbyt poważna”, mówi Książę, sądząc, że Iwona się w nim zakochała, a w „nagłych przejściach od śmiechu do powagi”, dostrzega „coś świętego”³¹.

Wraz z Iwoną w świat Burgunda wdziera się więc nie tylko chaos i bezformie, jak to często i słusznie podkreślano, ale też brak śmiechu! Iwona to

²⁵ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1986, s. 6, 14, 21, 111, 157, 174.

²⁶ Zob. T. Breza, *O wyobraźni, humorze i urazach* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, oprac. Z. Łapiński, Kraków 1986; J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 295–302.

²⁷ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 134, 164.

²⁸ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda* [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 1986, s. 8.

²⁹ A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy*, Wrocław 1989, s. 170–171.

³⁰ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, s. 52.

³¹ *Ibidem*, s. 36.

od początku obiekt, a ściślej ofiara śmiechu. Cała akcja dramatu z interesującego nas punktu widzenia polegałaby na zmuszaniu tytułowej bohaterki do śmiechu, najpierw przez ciotki, potem przez Króla i jego otoczenie. Dla śmiechu Księżę zaręcza się z Iwoną, a cały ten „kolosalny żart” kończy się zabójstwem bohaterki dramatu, o którym to zabójstwie – co charakterystyczne – Król i Szambelan mówią, wybuchając co chwila śmiechem. Gdy rzecz się dokonuje, Król pyta: „Co? Umarła? Na serio?”³², jakby nie wierzył w powagę i rzeczywistość swoich czynów.

Iwonę warto czytać, mając w ręku wydany trzy lata przed jej powstaniem esej Stempowskiego *Pan Jowialski i jego spadkobiercy*³³. Analizując „szlachecki” śmiech bohatera Fredry, Stempowski kilkakrotnie podkreślał, że jest to równocześnie śmiech dominujący we współczesnej mu epoce. Według Stempowskiego, dla Jowialskiego istnieje jeden tylko przymus, przymus śmiechu i zabawy, której wszyscy muszą służyć. Jowialski inscenizuje rzeczywistość na kształt komedii oraz „eksperymentalnie” bada, czy i jaki komizm uda się wydobyć z danych elementów. Wszystko tu obracane jest w iluzję, żart, we fraszkę – nawet śmierć.

Stempowski zauważał dwie szczególnie ważne rzeczy. Po pierwsze: w tak kulturowanym śmiechu zawarta jest ujemna ocena świata, a nawet pogardliwy doń stosunek. Za owym gestem śmiechu kryje się wizja świata jako czegoś pozbawionego sensu, irracjonalnego, powikłanego w paradoksalnych, dysharmonijnych zestawieniach i zgrzytach. Stąd pokusa swoistego unieważnienia świata, obojętności wobec niego, a wreszcie okropność i okrucieństwo czynów Jowialskiego. Odkrywając swoisty immmoralizm wpisany w śmiech bohatera Fredry, Stempowski nie wahał się zestawić dobrodusznego Jowialskiego z najbardziej okrutnymi tyranami, choćby z Kaligulą, który, jak przypominał eseista, lubił się śmiać i korzystał z każdej, a zwłaszcza zbrodniczej, ku temu sposobności. I tu, i tam warunkiem śmiechu jest – powtórzmy – swoiste unieważnienie świata oraz drugiego człowieka, traktowanie ich jako iluzji. Tym samym gest śmiechu mógł stać się gestem nie tyle regeneracji, ile – odwrotnie – zniszczenia, zadawania bólu i śmierci³⁴.

4.

Powyższe uwagi wniosłyby więc pewną istotną korektę do wstępnego twierdzenia, że dwudziestolecie kochało śmiech. Kochało, ale z biegiem lat także się go obawiało, albo – ostrożniej – było wobec niego nieufne, jakby przy-

³² *Ibidem*, s. 86.

³³ J. Stempowski, *Pan Jowialski i jego spadkobiercy. Rzecz o perspektywach śmiechu szlacheckiego. Szkic literacki*, Warszawa 1931.

³⁴ Rozpoznanie Stempowskiego bliskie są tezom Sergiusza Awerincewa z jego szkicu *Bachtin, śmiech i kultura chrześcijańska*, przeł. R. Mazurkiewicz, „Znak” 1999, nr 9.

mując wraz z upływem czasu perspektywę ofiary śmiechu, spoglądając nań nie tyle z punktu widzenia śmiejącego się, ile wyśmiewanego raczej. Z takiej perspektywy śmiech budził coraz większy dystans. Oczywiście, miały w tym swój udział pogłębiające się i narastające od końca lat trzydziestych nastroje katastroficzne (Bystroń nie przypadkiem twierdził w roku 1938, że do erupcji śmiechu dochodzi właśnie w epoce kryzysów, gdy niknie „naturalna” ochrona wartości³⁵), ale też chyba kontrastująca z nimi beztroska „puerylistycznej” kultury masowej, nastawionej na „ludzi zabawy”, jak ich nazywali Chwistek i Znaniecki. Śmiech nie tylko znieczulał na to, co działo się wokół nich, ale nawet mógł zostać wykorzystywany do destrukcji. Wpisane w gest śmiechu: witalizm, „regres” w pierwotność, afirmacja infantylnego stosunku do świata i człowieka, „pogańskie” uwielbienie materii – wszystko to musiało budzić nieufność, co u nas pokazał znakomicie Tuwim w *Balu w Operze*, a na Zachodzie Huxley w *Nowym wspaniałym świecie*, opublikowanym w polskim przekładzie w roku 1934. Jak zauważył niedawno Neil Postman, u Huxleya kultura znika nie dlatego, że – jak to później ukazał Orwell – staje się więzieniem, ale dlatego, że przekształca się w burleskę. Innymi słowy, Huxley „uczy nas, że w epoce zaawansowanej technologii spustoszenia możemy się spodziewać bardziej ze strony wroga o uśmiechniętej twarzy aniżeli z fizjonomią emanującą podejrzliwością i nienawiścią”³⁶.

W tym też sensie wspomniany na początku projekt Brzozowskiego, polegający na budowaniu nowoczesnej kultury polskiej za pomocą gestu śmiechu, stawał się albo coraz mniej atrakcyjny i aktualny, albo coraz bardziej utopijny, albo wreszcie skomplikowany, zważywszy na niepokojącą zdolność śmiechu do metamorfoz. Stąd zamieranie śmiechu „witalistycznego”, niezdolność do „szerokiego, beztroskiego śmiechu” na miarę Chestertonowską, jak o Gombrowiczu pisał Fryde³⁷, stąd kariera śmiechu „groteskowego” albo „śmiechu dziwaczności”, jak go z perspektywy już okupacyjnej nazwał Trzebiński³⁸. Potwierdzałyby to także powracające w dwudziestoleciu głosy tęsknoty za takim właśnie śmiechem, śmiechem konstrukcyjnym, jak chciał Irzykowski. Znamienny dla tego oczekiwania był choćby entuzjazm Skińskiego dla humoru *Nocy i dni*, szkic Szumana, a potem – już w roku 1945 – *Tragiczność, drwina, realizm*, tekst Wyki analizujący, ale i po trosze „likwidujący” odziedziczoną w spadku po II RP i literaturze wojennej drwinę. Nieskutecznie oczywiście, bo śmiech nieodmiennie intrygował pisarzy polskich. Jedni, jak Gombrowicz czy późny Andrzejewski, oczekiwali na „gest śmiechu”, inni, jak Kijowski czy

³⁵ Zob. J.S. Bystroń, *Komizm*, Lwów 1938.

³⁶ N. Postman, *Zabawić się na śmierć: dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002, s. 229.

³⁷ L. Fryde, O „Ferdynandzie” Gombrowicza [w:] *Gombrowicz i krytycy*, s. 65.

³⁸ A. Trzebiński, *Pamiętnik*, oprac. P. Rodak, Warszawa 2001, s. 162.

Szczepański, bronili – okresowo przynajmniej – naszej kultury przed „śmiechem – smutnym i martwym jak chrobot martwych liści...”³⁹

Z tego pobieżnego z pewnością rekonesansu wynikałoby i to, że charakteryzowany tu „gest śmiechu” pozostawał jedną ze stałych i ważnych dominant literatury dwudziestolecia. Jeżeli tak, to byłby to dla historyka literatury argument na rzecz tezy, że dwudziestolecie międzywojenne kontynuuje pewne procesy rozpoczęte w okolicach roku 1910 i że po roku 1918 mamy do czynienia z ciągłością pewnego procesu historyczno-literackiego. Zagadnienie śmiechu byłoby zaś fragmentem wyłaniającej się pewnej szerszej całości, którą za Boleckim nazwać by można modernizmem w Polsce.

A GESTURE OF LAUGHTER IN THE LITERATURE OF THE SECOND POLISH REPUBLIC: RECONNAISSANCE

The article reconstructs „a gesture of laughter” in the literature of the Second Polish Republic. It reminds that in the beginning of 20’s in the 20th century laughter was considered by Polish writers (inspired by Stanisław Brzozowski and some other thinkers of Young Poland) as a gesture of cultural and antropological vitality and modernity. This is the reason why laughter was treated as a necessary element of Polish modern culture. A good example of such a thinking is not only the poetry of Kazimierz Wierzyński and of poets of Skamander group, but also a literature of Polish futurism, or short stories of Eugeniusz Małaczewski. But by the end of 20’s, laughter began to upset Polish writers. Aleksander Wat, Witold Gombrowicz, Bolesław Leśmian and Jerzy Stempowski showed ambivalent, destrucitive, inhuman or even nihilistic power of laughter. This ambivalent attitude of Polish writers to the gesture of laughter is typical by the end of 30’s but also in the afterwar Polish literature.

³⁹ Zob. A. Werner, *Wobec Października* (Jan Błoński, Ludwik Flaszen, Andrzej Kijowski) [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, Warszawa 2003, s. 224–227.